

Animali, uomini, mostri: tenerezze e orrori per un'anima sulla soglia*

Anna Maranini

Università degli Studi di Bologna
anna.maranini@unibo.it



Ricevuto: 25/9/2008

Abstract

A partire dal simbolo dell'anima come raffigurato in un'edizione cinquecentesca de *L'Acerba* di Cecco d'Ascoli, si offrono qui alcune testimonianze di 'esseri volanti' che si sono prestati a rappresentare l'anima che oltrepassa un *limes*, una soglia, a volte nella loro *bona pars*, a volte nella loro *mala pars*. Oltre ad associare l'anima ad animali che possiedono ali per natura o ad esseri alati immaginari, la letteratura medievale e rinascimentale ha dotato l'anima di ali anche quando l'ha raffigurata con parvenze umane. L'immaginario si è perciò popolato di strani esseri, *monstra*, *portenta* ed ibridi che si alzano verso l'alto per attraversare il *limes* degli elementi (acqua, aria, terra e fuoco). Quando si trova su di una soglia che tenta di superare o che deve superare, l'anima può essere rappresentata da un essere straordinario, fuori dell'ordinario, figurazione di un *portentum* o di un *monstrum*. Una delle più importanti fonti classiche per la tradizione letteraria è Apuleio. L'anima razionale che ha mantenuto i segni del divino sia nella cultura pagana sia in quella cristiana, si è compenetrata con i significati simbolici di volta in volta assunti dalle icone.

Parole chiave: Cecco d'Ascoli; l'anima e le sue iconologie (Apuleio e Psiche); tradizione medievale e umanistica; fantastico ed immaginario; *Limes* ed attraversamento della soglia; simboli e allegorie.

Abstract. *Animals, men, monsters. Tendernesses and horrors for a soul on the boundary*

Moving from the symbol of the soul as it is pictured in a Sixteenth Century edition of *L'Acerba* by Cecco d'Ascoli, in this work a number of testimonies of 'flying beings' are presented which served to show how the soul crosses a *limes*, an opening. This representation took sometimes the positive status of the symbol and some other time the negative one. Besides the association of the soul with animals which have wings by nature or with 'fantastic winged animals', Medieval and Humanistic literature has attributed wings to the soul also when it has represented it with

* Questo contributo è la più ampia rielaborazione di una relazione presentata in forma orale al Quarto Convegno Annuale d'Italianistica «Robert Dombroski» *Crossing Boundaries (L'Attraversamento della Soglia) Prospettive sul Fantastico nelle Arti e Culture Italiane*, 22-23 Settembre 2007 Università del Connecticut, Storrs (Connecticut, USA).

human features. The literary and figurative imagery has thus become full of strange entities, *monstra, portenta* and hybrids which raise in order to go through the *limes* of elements (water, air, earth and fire). Standing on a limit which it tries or has to surpass, the soul can be depicted as an 'extraordinary' being, out of the ordinary, a representation of a *portentum* or also of a *monstrum*. Apuleius is one of the most important classical sources. The rational soul, that has maintained the divine signs in the pagan culture as well as in the Christian one, pervaded itself with symbolic meanings every time assumed by the icons.

Keywords: Cecco d'Ascoli; Soul and iconologies (Apuleius and Psyche); Medieval and Humanistic tradition; fantastic and imagery; crossing boundaries; symbols; allegories.

Sommario

- | | |
|--|-------------------------------------|
| 1. Da <i>L'Acerba</i> di Cecco d'Ascoli | 8. Dal vecchio al nuovo |
| 2. Iconologie alate | 9. Ancora sul <i>rosso</i> di Cecco |
| 3. Psyche e teratologia antica | 10. Tenerezze |
| 4. Tra mortali e immortali | Conclusioni |
| 5. <i>Monstra</i> in simbologie positive | Bibliografia final |
| 6. Prestiti figurativi in Cecco: la vipera | |
| 7. Ripetizioni figurative e frontiere testuali: il coccodrillo | |

Psyce ergo anima interpretatur (G. Boccaccio)

I think 'tis only our *Ignorance* makes the *Admiration*, and that *Admiration* forms the *Monster*; for *Nature*, in her regular Actings, produces no such *Species* of Animals (E. Tyson)

Similmente io vorrei, per un poco di tempo, essere convertito in uccello, per provare quella contentezza e letizia della loro vita (G. Leopardi)

Ignoriamo il senso del drago, come ignoriamo il senso dell'universo; ma c'è qualcosa, nella sua immagine, che si accorda con l'immaginazione degli uomini. E', per così dire, un mostro necessario (J.L. Borges)

Saltando e risaltando oltre il confine,/ cavallette della vita attiva,/ tentiamo di transcendere la morte;/ ed il sublime genera commedia (P. Valesio)

1. Da *L'Acerba* di Cecco d'Ascoli

Per illustrare uno degli animali descritti da Cecco d'Ascoli (†1327) nella sua *L'Acerba* (*princeps* c. 1473) l'editore Giovan Battista Sessa faceva stampare il profilo di un animale che balzava fuori da uno specchio d'acqua protendendosi verso il cielo (Sessa, 1501: 59v-60r). Il corpo era ornato di due membrane aperte molto simili ad ali e l'unico occhio visibile era disegnato lateralmente. In verità l'intero corpo (o meglio, la parte che usciva dall'acqua) aveva l'aspetto indefinibile di un ibrido di serpente alato a fauci chiuse o di drago marino dal muso di quadrupede (fig. 1). Secondo il testo si trattava di un «rosso» (*Della natura del rosso* 1-8):

E rosso sempre mira uersol cielo/
Che conun ochio in mezo la testa/
Vestital dosso di biancho pelo/
Cosi e lanima con la uera fede/
Chel mondo con dilecto non la infesta/
Che le diuine cose sempre uede/
Segue uirtute senzalcun dilecto/
Ringratiando chi gli de intellecto.

Questo *rosso*, come l'identificava anche la didascalia della vignetta, personificava una delle anime dell'uomo, quella dotata di 'vera fede', cioè l'anima razionale cristiana. Sistemata nella testa, sede della *ratio* da tempo immemorabile, quest'anima era in nesso simbolico con l'*oculus mentis*, l'occhio metaforico con cui la mente esercitava la propria razionalità secondo una lunga tradizione filosofica e religiosa. Si trattava di idee che ne recuperavano altre, antichissime, radicate nell'antichità greca, passate nel mondo classico e poi nelle letterature medievali latine e volgari, recepite dall'Umanesimo e trasferite in simboli ed allegorie alle tradizioni successive (MARANINI, 2005: 136-139 e *passim*). Infatti, il motivo della razionalità si fondava sulla postura eretta dell'uomo (differente da quella degli altri esseri viventi), sulla posizione del capo (collocato sulla parte più elevata del corpo) e sulla localizzazione degli occhi, davvero peculiare perché la loro vicinanza al cervello li metteva in diretto contatto con la sede della facoltà razionale. Queste caratteristiche, restate costanti nel tempo, rendevano l'essere umano capace di elevarsi verso il cielo e di contemplarlo, in particolare la postura eretta che, come ripetevano tradizioni secolari, era propria solo dell'uomo: era quella che Socrate aveva perso appena prima di morire (REPICI, 2000: 130), quella che corrispondeva alla realtà delle anime celesti del *Fedro* platonico (Pl. *Phdr.* 247bc; MARANINI, 2005: 21), quella che, per la sua celebrità, era stata parodiata, tra altri da Epicrate e Aristofane (REPICI, 2000: 144-145). Anche la facoltà razionale era propria solo dell'uomo; intesa di origine divina fin dalle più antiche epoche, gli garantiva la superiorità su tutti gli altri esseri viventi.

Innumerevoli sono le testimonianze superstiti di queste tematiche. Nel Cinquecento si leggevano, tra altri, nel commento all'*Anathomia* del medico bolognese trecentesco Mondino dei Liuzzi preparato da Berengario da Carpi, e nel *Dies geniales* di Alessandro d'Alessandri (DA CARPI, 1521: XV; ALESSANDRI, 1539, II: 19). Verso la fine del secolo, l'enorme enciclopedia simbolica, etimologica e morale di Antonio Ricciardi chiosava ancora il lemma *anima* con riferimenti al cielo se in relazione al sapiente (*anima rationalis sapientis*, v. *coeli* 102), alla razionalità se inteso in senso generale (*anima sapiens*, v. *coelum* 37; RICCIARDI, 1591,

I: *index*). In effetti, il *topos* della superiorità dell'uomo e del suo potere su tutti gli esseri —garantito com'era da secoli di tradizione e da un concetto di 'natura' legato al mistero della creazione e alla tradizione vetero-testamentaria— fu fermato davvero solo dalla cosiddetta 'terza mortificazione' che Freud disse di aver lui stesso inferto al genere umano con la scoperta dell'inconscio, pur se quest'idea di superiore perfezione, ancora dichiarata da *Natura* ad *Anima* in Giacomo Leopardi (1798-1837), sembra vacillasse anche qui (*Op. mor.* 20).

Alla fine del XIII secolo, anche Cecco si inseriva in questa tradizione, tanto lunga da aver lasciato tracce nella prosa volgare, ad esempio nel *Tesoretto* di Brunetto Latini (CONTINI, 1960, II:199-200):

(vv. 679-696): Vedi ch'ogn'animale/ per forza naturale/ la testa e 'l viso bassa,/ verso la terra bassa,/ per far significanza/ de la grande bassanza/ di lor condizìone/ che son senza ragione/ e seguon lor volere/ senza misura avere:/ ma l'omo ha d'alta guisa/ sua natura divisa/ per vantaggio d'onore,/ che 'n alto a tutte l'ore/ mira per dimostrare/ lo suo nobile affare,/ ched ha per conoscenza/ e ragione e scienza.

(vv. 697-716): Dell'anima dell'uomo/ io ti diraggio como/ è tanto degna e cara/ e nobile e preclara/ che pote a compimento/ aver conoscimento/ di ciò ch'è ordinato/ (sol senno fue servato/ in divina potenza):/ però senza fallenza/ fue l'anima locata/ e messa e consolata/ ne lo più degno loco,/ ancor che sia poco,/ ched è chiamato core./ Ma 'l capo n'è signore,/ ch'è molto degno membro;/ e s'io ben mi rimembro,/ esso è lume e corona/ di tutta la persona.

Ora, poiché simbolizzare i concetti attraverso forme animalesche non era caratteristica solo trecentesca, non presentava elementi innovativi neppure l'icona dell'animale stampata in questa edizione di Cecco. Le membrane che permettevano al *rosspo* di elevarsi dovevano essere ali perché, quando personificavano l'anima, gli animali assumevano forme alate e parti del loro corpo erano metamorfizzate in ali. Le fauci chiuse potevano collegarsi al tema del silenzio, frequentemente connesso a quello della contemplazione celeste; inoltre, nonostante che l'unico occhio fosse disegnato su di un lato e non «in mezo la testa» come prevedeva il testo (se ne lasciava così immaginare il secondo), lo sguardo era davvero rivolto verso l'alto. Anche la terra produceva forme verticali. Pur ridotta a due stretti lembi, era collegata al cielo da un albero che allargava le sue cinque fronde nel vuoto e da due spuntoni di roccia che la univano ad acqua e aria (uno più basso sullo sfondo e uno più alto ed appuntito in primo piano); l'acqua era anche il sostrato da cui balzava fuori l'animale e l'aria era anche il cielo verso il quale le membrane alari lo alzavano sfiorando gli altri elementi. Però dentro questa unità circolare di forme, accanto alle iconologie legate ad acqua, terra, aria (tre dei quattro elementi canonici delle trattazioni filosofiche e scientifiche), il disegnatore lasciava trapelare quelle dell'aquila, del serpente, del pesce.

L'aquila era stata accompagnata da simbologie potentissime che la legavano al cielo e all'anima (più precisamente al volo dello spirito) anche in tradizioni non classiche. Poiché era la sola a poter fissare la luce del sole, ne divenne presto la figurazione; fu assunta come allegoria del *Bene*, divenne un segno del divino e personificò *Contemplazione*. Quando appariva in sogno era interpretata come

un presagio favorevole. Dotata di tali rapporti celesti, essa finì per assumere la funzione di uccello tutelare e psicopompo dell'anima sia nelle culture non mediterraneocentriche (tramite lo sciamano in trance), sia in quelle dei nostri più vicini antenati, ad esempio partecipando ad apoteosi e al destino di Ganimede portato tra i celesti dall'aquila di Giove. Anche in epoca cristiana le ali dell'aquila potevano trasportare le anime fino a Dio ed è forse inutile aggiungere che il loro potenziale simbolico non fu scalfito neppure in accezione negativa, nelle formulazioni emblematiche e nell'impresistica politica, dove l'aquila poteva acquisire due teste (CHEVALIER, GHEERBRANT, 2000: 12-16). Quanto al rapporto con il serpente, il suo combattimento con l'aquila figurava l'ancestrale lotta tra la terra e il cielo secondo tradizioni alle quali non era stata estranea, in Occidente, la valorizzazione del genere degli uccelli dovuta al pensiero aristotelico (Arist. PA 689b, 695a, IA 710b). Poteva essere allegoria della lotta tra bene e male, vizio e virtù, ovvero dei conflitti che nascevano quando si doveva superare una soglia per poter accedere a stadi superiori. Quanto alla loro icona, serpente e aquila allacciati insieme a combattere avevano dato vita a figurazioni alate di tipo sincretico (WITTKOWER, 1987: 13-83, figg. 29, 59), sinuose come quella del *rosso*.

Tuttavia, stando alla postura con cui l'incisore cinquecentesco aveva raffigurato l'animale, dall'acqua della vignetta di Cecco poteva saltar fuori solo un ibrido di pesce (*monstrum* o *portentum*). D'altronde, proprio come l'aquila, anche il pesce aveva simbologie che lo legavano all'acqua e all'anima (ma anche all'aria e all'anima), come il serpente che ne aveva una che lo legava alla terra e all'anima (CHEVALIER, GHEERBRANT, 2000: 872-879).

2. Iconologie alate

Tra tutti gli esseri viventi erano stati soprattutto quelli alati a venire correlati con maggiore frequenza all'anima quando oltrepassava una 'soglia'. Anche quest'ultima era un elemento che ricopriva ruoli simbolici di 'passaggio', marcando linee di separazione come facevano anche le porte e i loro guardiani (tra esterno e interno, entrata e uscita, sacro e profano, alto e basso, separazione e unione, rifiuto e accettazione, desiderio e resistenza e via elencando). Un ricco insieme di tradizioni aveva sistemati gli esseri alati in uno spazio che stava sopra la terra ma sotto le sfere celesti; come simboli separavano la vita dalla morte, il concreto dall'astratto, il reale dall'irreale, il razionale dall'irrazionale, la terra dal cielo fin dall'epoca egiziana (un ibis piumato rappresentava l'*Akh*, il principio immortale di natura celeste comune agli uomini e agli dei, e un uccello con testa umana raffigurava il *Ba*, il principio relativo alla personalità specifica soggetta alla reincarnazione). La testa si era preannunciata come sede dell'anima fin da queste tradizioni, in significati e credenze molto simili a quelli assunti nell'epica omerica dove il nesso anima-uccello era fissato in formule già stereotipate (CURLETT, 1987: 143-146).

Oltre ad essere associata ad animali che possedevano ali secondo natura o ad esseri a cui gli artisti fornivano ali immaginarie trasformando elementi della loro fisionomia, l'anima stessa ne veniva metaforicamente dotata. Volava o si librava

sempre nell'aria, anche se era solo un soffio o un respiro e se, come l'anima omerica, usciva dalla bocca del morente o dallo squarcio di una ferita senza essere definita in una forma (Hom. *Il.* 9, 408-409; 14, 518-519); era dotata di ali anche se raffigurata con parvenze umane, personificata o associata ad oggetti della vita quotidiana.

Il legame anima-ali aveva creato mezzi di trasporto volanti. Nell'immaginario figurativo antico, carri sospinti da dei avanzavano davanti a tutti, disponendo cose e prendendosene cura. In quello greco, una celebre biga alata a due cavalli, retta da un ancor più celebre auriga, aveva unito i temi del divino, del movimento e del passaggio da uno stato ad un altro a quelli del controllo razionale su sfrenatezza, istinto, passionalità, componenti inscindibili dall'anima umana. Il *Fedro* di Platone ne aveva offerto l'immagine verbale perché l'anima vi era rappresentata 'simile alla potenza congiunta di una biga alata e di un auriga'; quando è dotata di ali è perfetta e vola in alto a governare tutto il mondo, mentre quando le ha perdute precipita in basso; è qui che l'anima infine si stabilisce, dopo aver assunto un corpo terreno ed averlo 'animato', formando quel suggestivo insieme definibile come 'vivente' e 'mortale' (Pl. *Phdr.* 245c-246c). Questo legame d'immagini e parole mnemonicamente avvincenti e cristianamente adattabili avrebbe continuato a restare a fondamento dell'idea di volo associato all'anima.

Oltre a carri e a bighe, diventarono immagini simboliche dell'anima anche altri oggetti dotati di ali, insieme ai viventi dotati di ali per natura, come gli uccelli, e ad entità ibride nate dalla forza assemblatrice della fantasia. Questi ultimi prendevano a prestito forme reali diventando, ad esempio, corpi di uccello con teste e piedi di uomo (e di donna) o corpi di donna con ali di uccello; parzialmente antropomorfizzati, influenzarono fortemente la vita dello spirito e parteciparono di quella perdurante linea di pensiero di origine stoica che faceva riferimento al concetto di 'simpatia universale' (si ritrovava forse ancora in Giacomo Leopardi quando esaltava, nella voce e nella libertà attribuita agli uccelli, il 'pigliar' l'uso dagli umani, *Op. mor.* 17).

Molti esseri alati erano intesi come metamorfosi di 'qualcosa' (di voci, di aspetti, di abitudini) ed anche la metamorfosi è una categoria di 'passaggio'; corrisponde, per di più, ad uno stadio rispecchiato in natura, ad esempio nella crisalide della farfalla. E' stata infine proprio la farfalla a diventare una delle più amate icone dell'anima in virtù della leggerezza, della brevità della vita e della tradizione onomastica. Infatti il suo nome greco ψυχή, translitterato in *Psyche* e usato come nome proprio, fu eternato in allegorie e simboli da Apuleio. Dopo aver reso divina l'anima di una tenera fanciulla che parlava in latino, la tradizione delle sue *Metamorfosi* lo consegnò a fama imperitura dentro un desiderio di amore realizzato nel superamento del *limes* della mortalità (Apul. *Met.* 4, 28-6, 24).

3. Psyche e teratologia antica

In Apuleio, *Psyche* è solo un'anonima *puella* fino a quando, apparso il dio Amore, lei stessa pronuncia il proprio nome insieme alla parola *anima* (Apul. *Met.* 5, 6, 9):

et imprimens oscula suasoria et ingerens uerba mulcentia et inserens membra cohibentia [al. cogentia] haec etiam blanditiis astruit: 'Mi mellite, mi marite, tuae Psychae dulcis anima'.

Tuttavia, agli inizi della sua storia, il termine greco ψυχή significava solo respiro; era poi passato ad indicare 'soffio vitale' (da contrapporre a σῶμα, corpo senza vita) e 'vita' in senso lato, com'era testimoniato anche da quel passo della *Vulgata* latina in cui *anima* significava proprio vita (*bonus pastor animam suam ponit pro ovibus suis* Gv 10,11). Grazie alla fama garantita a questo passo da citazioni autorevoli (Aug. in *epist. Ioh.* 47, Thomas Aquin. *de perfect. spirit.* 16) e da una tradizione talmente lunga da averne previsto trasposizioni musicali (*Dominica Secunda post Pascha, Ad Laudes, Antiphon*: CAO 2597, Perugia, Biblioteca Comunale Augusta, MS 2797, f. 44r; State Library of Victoria, MS *096.1 R66A, f. 138v), il termine ψυχή continuò ad essere frequentemente inteso in questo senso, anche se erano stati Pindaro ed Eraclito (VI sec. a.C.) a fargli acquisire il senso proprio di *anima*. Rimase legato a questo significato anche quando divenne il nome proprio di un personaggio letterario o si accompagnò a tradizioni di *monstra*, *portenta* e leggere farfalle.

Poggiata forse anche su sostrati orientali, ai tempi di Apuleio la storia di Psiche era già innestata su miti e tradizioni favolistiche popolari e andò poi assumendo significati che la critica successiva ha interpretato in modi differenti, individuandoli ora nell'anima umana purificata dalle passioni e dalle sfortune e preparata a godere di una felicità eterna nell'amore, ora nell'anima che prova la felicità solo nella dimensione del sacro e dell'immortalità, ora nell'anima e del vero bene spinti l'uno verso l'altro da reciproca attrazione —ovvero della vera felicità trovata solo in Dio— ora nell'aiuto divino necessario all'anima per salvarsi (PASINI, 1983: ix-xlII). In ogni modo, secondo tutte le interpretazioni psiche-anima superava soglie e subiva metamorfosi, a vigilare sulle quali stavano *monstra* e/o *portenta*; l'ultimo *limes* di separazione le donava l'immortalità.

Nel passaggio dallo stato virginale a quello maritale gli esametri latini evocanti il responso di Apollo Miliesio ci presentano un feroce mostro 'vipertino' —appellativo che identifica spesso gli ibridi mitologici (STEADMAN, 1961:62)— temuto ed aborrito perfino dagli dei; le ali (*pinnae*) gli permettono di volare al di sopra dell'etere e di mettere tutto a ferro e a fuoco (Apul. *Met.* 4, 33). Che sia metafora di Eros, l'amore carnale, lo segnala Psiche stessa, entrando nel corteo del connubio funebre rassegnata al suo fato (Apul. *Met.* 4, 34) e lo avrebbe confermato anche il Boccaccio (ROMANO, 1951, V I:58d *Geneal. deor.* 5, 22). Anche le sorelle di Psiche suscitano in lei il sospetto di avere come sposo un serpente gigantesco e lo descrivono avvolto in viscide spire, dal collo gonfio di sangue velenoso e mortale e dalle enormi fauci spalancate (Apul. *Met.* 5, 17).

Tra i numerosi *portenta* segnalati nell'opera ci sono *monstra* già molto simili a draghi —quelli che tirano il carro alato di Cerere (Apul. *Met.* 6, 3)— da cui la letteratura successiva prenderà suggestioni per rielaborarne le forme fantastiche. Nella figura straordinaria del drago potevano infatti unirsi i simboli di terra, aria, acqua e fuoco secondo tradizioni in cui la mitologia faceva proprie antiche con-

cezioni fisiche pre-socratiche. Da parte sua, la filosofia naturale andava prendendo concetti da molti generi letterari, ad esempio dall'astrologia quando intendeva l'aria e il fuoco come attivi, maschili e spiritualizzanti, al contrario di acqua e terra (CHEVALIER, GHEERBRANT, 2000: 19). Stava indirizzandosi verso l'alchimia e preparando immagini buone per i futuri commentatori. Fulgenzio (V-VI sec.) avrebbe definito Psiche un'allegoria dell'anima e ricaricato il suo alato sposo di rinnovate interpretazioni (Fulgent. *Myth.* 3, 6). Le figure allegoriche della storia apuleiana —*Simplicitas* e *Curiositas* doti di Psiche-anima mortale, *Consuetudo*, *Tristities*, *Sollicitudo* ancelle di Venere, *Sobrietas* nemica di Venere, *Voluptas* figlia di Psiche-anima immortale e Amore celeste— sarebbero transitate nel Medioevo e poi asservite alle teorie neoplatoniche dell'Umanesimo e ai commenti apuleiani di Filippo Beroaldo il Vecchio (BEROALDO, 1510: lxxxr). Le immagini terrorizzanti di questi draghi erano però già finite nell'*Hypnerotomachia Polifili* di Francesco Colonna (Venezia 1499), il romanzo allegorico più famoso dell'Umanesimo, interpretato come metafora di un viaggio iniziatico dell'anima verso l'amore platonico.

Nella sua inarrestabile corsa, la storia di Psiche passò oltre, penetrando dentro la letteratura delle fiabe (almeno con Charles Perrault). Dopo essere state oggetto di personificazioni emblematiche, le sue antiche allegorie offrirono elementi al racconto *Les amours de Psyche et de Cupidon* di Jean de La Fontaine (1669) e perfino alla favola *La Belle et la Bête*, ripresa e tradotta sul fondamento della redazione di Jeanne-Marie Leprince de Beaumont (1757) da Carlo Collodi nel suo *I racconti delle fate* (1875, *La Bella e la Bestia*).

4. Tra mortali e immortali

Come già messo in rilievo dal Boccaccio, Apuleio era stato un buon allievo di Platone (ROMANO, 1951, V I:59d *Geneal. deor.* 5, 22). La concezione dell'anima triplice (Pl. *Phdr.* 248c) e l'immagine della sua γραμμή, la linea retta tagliata in segmenti diseguali, avevano instaurato un rapporto di netta separazione tra il visibile e l'intelligibile, cioè tra le immagini come ombre o riflessi (i fenomeni, le copie della parte più bassa della linea) e i modelli degli esseri (la realtà in sé, che si coglie con l'intelligenza). Sistemata tra reale e fenomenico e tra vero e falso, è la linea di separazione più famosa che la tradizione ci abbia lasciato in relazione all'anima e alla sua capacità di conoscenza (Pl. *R.* 509d-511e).

Forse restava in Apuleio anche qualcosa delle idee platoniche e aristoteliche che il pensiero si sviluppi per icone, che sia un'immagine degli oggetti, che proceda per analogie, che funzioni grazie alle metafore (Pl. *Sph.* 236a-c, Arist. *De An.* 431a-b), ovvero dell'*ut pictura poesis* oraziano che segnalava che la poesia è come un quadro e che ambedue meritano la stessa considerazione (Hor. *Ars* 361). Anche quest'ultima era un'idea già topica, come avrebbe segnalato Gotthold Ephraim Lessing in apertura del suo *Laocoön* (1766), perché il primo a mettere in parallelo pittura e poesia era stato quel Simonide (c. 556-467 a.C.) di cui Plutarco aveva trasmesso, come luogo comune, l'espressione 'la pittura è una poesia muta e la poesia è pittura parlante' (Plu. *De gloria Athen.* 346-347).

Apuleio non ignorava nemmeno le relazioni con tematiche conservate da culti e leggende, ad esempio quella del rapporto tra *eros* e serpente (PARATORE, 1942: 343). Il suo animale-sposo diventava così figurazione potente, dall'evidenza quasi concreta, di un serpente a cui staccare la testa dal collo (Apul. *Met.* 5, 20). Secondo il parere delle sorelle di Psiche, i vicini lo personificavano in una bestia feroce che nuotava nelle acque del vicino fiume. Una delle prove a cui Afrodite la sottopose (nella speranza che fosse impossibile da superare) si svolse tra serpenti che strisciavano e rizzavano i colli, sentinelle vigilanti sul *limes* dell'impossibile, dalle pupille eternamente spalancate (come li terrà il leone nel *Fisiologo* medievale), anch'essi già assimilabili a draghi (Apul. *Met.* 6, 14). Per un'altra prova, Psiche venne aiutata dall'aquila di Giove, simbolo pagano della provvidenza. Quando si trovò tra terra e cielo, tra mortali e immortali, quasi pietrificata dalla paura, presente con il corpo ma non con lo spirito, recuperò l'acqua stigia richiestale volando tra le mascelle di serpenti-draghi dotati di denti aguzzi e di lingue triforcute e vibranti (Apul. *Met.* 6, 15). Ecco dunque riproporsi, sotto altre forme, la lotta dell'aquila con il serpente; fu perciò del tutto naturale che anche l'aquila finisse, con altri animali apuleiani, nell'*Hypnerotomachia* del Colonna.

Alla fine del suo lungo percorso iniziatico e dopo un'ultima trasformazione resa possibile dal nettare degli dei, Psiche diventava immortale. Oltrepassato il *limes* finale e ormai definitivamente *anima* —l'avrebbe segnalato il Boccaccio (ROMANO, 1951, V I: 59d *Geneal. deor.* 5, 22)— riotteneva il suo *amor*. Era trascorso molto tempo da quando aveva superato la sua prima soglia (se n'era accorta lei stessa) entrando in quel palazzo d'Amore che conduceva all'eterno attraverso lo stupore creato da bellezza, ricchezza e libertà (Apul. *Met.* 5, 2). Ma anche *amor* aveva subito metamorfosi. Non era più quel dio alato dal candore smagliante delle penne che rovinava ogni cosa, quel buono a nulla, seduttore e antipatico al dire della stessa madre su cui infierivano i pettegolezzi da comare dell'*avis peralba illa gavia quae super fluctus marinos pinnis natat*, un uccello forse da intendere per un gabbiano (Apul. *Met.* 5, 22-29). Era invece la divinità che il Boccaccio avrebbe allegorizzato nell'*amor honestus* (ROMANO, 1951, V I: 59d *Geneal. deor.* 5, 22), la cui trasformazione induceva, in Apuleio, a meraviglia e a stupore; aveva proprietà talmente possenti da vivificare di uno spirito di gioia perfino il fuoco ed altri elementi 'senz'anima' come un rasoio, 'animato' al punto da esser fatto 'rammaricare' (*paenitere*) della sua acuta affilatura (Apul. *Met.* 5, 22).

Nel testo apuleiano non manca neppure un'immagine più simpaticamente umana, quella di una Psiche ancora mortale colta nell'attimo in cui spicca il volo appesa con tutte e due le mani alla gamba destra di Amore alato: vi resta attaccata come peso inerte, pendula compagna del suo altissimo volo fra le nubi, finché si lascia cadere stremata al suolo (Apul. *Met.* 5, 24). Non ha ancora le sue ali immortali, quelle che l'aiuteranno a separarsi dal mondo e a passare il confine e che l'arte le attribuirà anche in modo irrispettoso verso il testo latino: mentre guarda di nascosto lo sposo (in un dipinto di Reinhold Begas, 1831-1911) o quando cerca l'aiuto divino sulla barca del traghettatore infernale (in un dipinto di A. Zick, c. 1892).

Spesso sono ali dalla punta arrotondata, simili a quelle della farfalla, e richiama analoghe scelte artistiche, ad esempio quelle dell'anima che vola in questa

forma scolpita sul sarcofago romano dell'Abbazia di S. Pietro in Valle a Ferentillo (Terni, III secolo d.C.).

5. *Monstra* in simbologie positive

Il mito antico poteva operare qualunque cambiamento nella sua tradizione e creare metamorfosi di ogni tipo, ad esempio far latrare sulla frontiera infernale un cane gigantesco a tre teste ancor prima che Dante ne facesse uno dei suoi più celebri mostri (Verg. *Aen.* 6, 417-418, Apul. *Met.* 6, 19, Dante, *Inf.* 6, 13-33); poteva perfino trasformare pacifiche pecore rendendole velenose e assassine (Apul. *Met.* 6, 12). La strada era dunque preparata da tempo a che molti degli esseri alati collegati con l'anima assumessero parvenze mostruose o personificassero entità malefiche. Sarebbero ritornati tutti, come *monstra*, *mirabilia* o *portenta* medievali, al seguito di tradizioni che ne interpretavano le *malae* e le *bonae partes*, cioè le simbologie negative e positive. Erano oggetti di stupore e meraviglia ma anche di ammonimento e moralità e non andavano mai contro natura. Rappresentavano infatti solo ciò che poteva conoscere il limitato intelletto umano, perché il mistero della natura era custodito, intero, nella mente del Dio cristiano. Non si trattava di un *miraculum*, che presupponeva una sospensione divina di quell'ordine di leggi uniformi e inviolabili in cui la filosofia della natura aveva individuato il disegno divino del creato; era un atto di cui si registrava l'esistenza proprio perché rompeva una linea di confine, superava una frontiera, sovvertiva una classificazione fissata, demoliva una categoria per crearne un'altra (DASTON, PARK, 2000: 16). Poi, quando il pensiero aristotelico si fece riascoltare dai cristiani e si calò dentro gli studi dei filosofi naturali accompagnando il concetto platonico secondo cui ogni allontanamento da un modello rappresenta un *monstrum* (ANTONELLI, 1983:237), si ebbe l'ulteriore garanzia che nulla può generarsi per caso o contro natura (Arist. *GA* 770b).

Questo insieme di concezioni aveva dalla sua parte l'*auctoritas* di grandi pensatori e di grandi opere. Secondo Paolo (1Cor 13, 12) solo nell'aldilà e in Dio si poteva avere una visione più chiara delle cose e dello specchio confuso del mondo, concetto che definiva il *topos* del *liber naturae* ribadito da Agostino (*Conf.* 13, 15) e confermato da Alano di Lilla (PL 210 col. 579, *Rhythmus alter*). Agostino accettava i *portenta* anche quando li commentava con Varrone e Cicerone perché attribuiva a Dio la possibilità di creare e mutare le nature secondo disegni suoi propri e le sue parole ebbero in sorte di essere divulgate dall'enciclopedia d'Isidoro di Siviglia (Aug. *Civ.* 21, 8, Isid. *Etym.* 11, 3, 1-2). Era dunque l'intera tradizione nota a trasformare questi esseri in strumenti di conoscenza del *Liber*, naturale e sacro e ad offrire fonti e motivazioni a tutti i cristiani. Com'è già stato scritto, sono state «le meraviglie e la meraviglia» a tracciare «i confini cognitivi tra il naturale e l'innaturale e tra il noto e l'ignoto», a porre frontiere tra «il familiare e l'esotico e tra il colto e il rozzo. Tutti questi confini erano problematici e suscitavano forti passioni in quanti vi si avvicinavano: imbattersi in una qualsiasi di queste linee di separazione comportava necessariamente una sfida alle convenzioni che regolavano la vita comune. Nessuno fu

mai indifferente nei confronti delle meraviglie e della meraviglia. Né i principi medievali e rinascimentali che le agognavano, né i lettori dei racconti fantastici e dei resoconti di viaggio che le sognavano (e nemmeno i *philosophes* illuministi che le disprezzavano) potevano essere neutrali sulle meraviglie: esse contrassegnavano i limiti estremi di ciò che essi conoscevano, di chi erano o di quello che avrebbero potuto diventare» (DASTON, PARK, 2000: 23).

I *monstra* potevano acquisire una valenza positiva anche quando vivevano solo della loro *mala pars* simbolica, come allegoria di vizi e peccati; in questo caso agiva su di loro la categoria della *curiositas*, di qualche merito anche per Agostino (*Conf.* 10, 3, 3). Mantenevano la funzione moralizzatrice di creare sgomento e di suscitare quella paura che indirizzava l'anima al bene (erano cioè di *monimentum*); stupivano ma figuravano, nel contempo, l'atto originario della conoscenza che stava alla base della ricerca di regolarità e della scoperta di cause. Infatti erano demolizione, re-integrazione, creazione di categorie (sacro e profano, naturale e artificiale, animale, vegetale e minerale, terreno, sublunare e celeste). Rappresentavano la *varietas* della natura, ovvero la sua greca μεταβολή, davano un senso al creato, ne giustificavano l'ordinamento, erano il suo enigma, vivificavano studi e ricerche.

Il risultato più perfetto di questo procedimento era il drago perché, come ibrido alato al confine tra aria (e cielo), acqua, terra (e fuoco), era un perfetto *exemplum* d'integrazione di categorie, il che spiega il suo perdurare nell'immaginario collettivo. Dal suo cervello (animale) era possibile ricavare la pietra dracontite (minerale) secondo un procedimento che il Medioevo aveva tratto da Plinio (*Nat.* 37, 157) che l'aveva desunto da Sotacus (III secolo a.C., HENKIN 1943:36). Nota anche a Solino e citata in Isidoro (*Sol.* 30, *Isid. Etym.* 16, 14, 7), questa straordinaria pietra passò al Rinascimento e finì nel catalogo delle curiosità di Alberto Seba (1665-1736). L'icona del drago percorse dunque tutti i più autorevoli gradini della trasmissione del sapere del primo Medioevo: confluì in Isidoro (*Etym.* 12, 4, 4-5), subì un ampliamento di simbologie in Rabano Mauro (*Rer. nat.* 83), impaurì i lettori dei *Bestiari*, contribuì ad attivare la procedura della conoscenza della cause auspicata anche dal pagano Virgilio (*Georg.* 2, 490).

Al fine di ottenere una corretta interpretazione delle *Scritture*, ricche di *monstra* non solo apocalittici, la tradizione cristiana ritenne addirittura indispensabile conoscere la natura dei *portenta* (CICCARESE, 2002:9-25), che potevano essere messi a preludio filosofico e teologico della contemplazione divina (DASTON, PARK, 2000:17). Agostino ne aveva raccomandato lo studio proprio per questo fine (*Aug. Doctr. christ.* 2, 16). Poiché però erano tempi in cui era piuttosto facile inserire gli esseri viventi in queste classi —poteva essere sufficiente avere, *sicut Aristoteles tradidit*, il fegato a sinistra e la milza a destra (*Arist. GA* 770b, *Isid. Etym.* 11, 3, 9, *Hrab. Rer. nat.* 7, 7)— molti esseri ibridi, ibridizzati o ritenuti tali accentuarono la loro *pars* negativa trasformandosi in vere e proprie mostruosità, popolandosi saghe e leggende popolari e collegandosi con concezioni magiche pre-classiche. Com'è già stato scritto, «il mostro come prodigio magico in sé» era un'idea propria al mondo classico ma, attraverso Roma e Grecia, «rimandava a Babilonia» (WITTKOWER, 1987: 91).

6. Prestiti figurativi in Cecco: la vipera

Per creare il simbolo negativo dell'anima era facile prendere a prestito qualcosa dal pipistrello, animale notturno alato di ampia tradizione. Vivendo su di un *limes* doppio rappresentato dalla caverna rispetto alla natura aperta e dalla luce rispetto al buio, passava la sua duplicità al simbolo (CHEVALIER, GHEERBRANT, 2000:219-220). Cacciando di notte e dormendo di giorno divenne presto l'animale ctonio per eccellenza e vi vennero assimilate le anime dei pretendenti uccisi da Ulisse (Hom. *Od.* 24, 5; CURLETTO, 1987: 144). In Occidente la sua simbologia subì l'intermediazione cristiana di Isaia, Isidoro, Eucherio, Rabano (CICCARESE, 2002: 46) e grazie all'influsso di elementi venuti d'Oriente contribuì a creare o rafforzare altre immagini di ibridi sistemati su *limina*, come il demonio e i diavoli. Infatti, fu solo quando ebbe ricevuto le loro ali che l'immagine dei diavoli si conformò «alle convenzioni dell'apparenza fisica e, al tempo stesso, alle esigenze della religione» (BALTRUŠAITIS, 1973: 159). Di forma assai peculiare, con la membrana tesa sull'ossatura, queste ali descritte già da Plinio non evocavano il Paradiso ma diffondevano l'ombra di luoghi lontani, misteriosi e sinistri (Plin. *Nat.* 10, 168). Per questo motivo si individuano anche nell'edizione 1501 de *L'Acerba*, ad esempio nel disegno creato per illustrare come la *Vipera* uccida lo sposo dopo che l'ha resa gravida (*Della natura della vipera* 1-6):

E Velenosa uipera serpente/ Che parturisce lo figliol per forza/ Sì che nemore dolorosamente/ Ingraudata uccidel suo marito/ E con li denti lo capo li scorza/ Sentendol core ben damor ferito.

Dentro un ricco assemblaggio di elementi iconologici, un serpente è ripreso nell'atto di inghiottire la testa di un suo simile: il suo corpo sinuoso è un ibrido sorretto da due zampe leonine, precorritrici del *draco bipes in agro bononiensi inventus* descritto da Filippo Aldrovandi nel 1572 (ANTONELLI, 1983: 223-227, 231-235). La sua testa è felina e le fauci sono irte di denti. Allegorizza la *Cattiva Confessione* dell'anima cristiana.

Al corpo di ambedue gli animali sono attaccate ali di pipistrello: il serpente-vipera di classica memoria è dunque già passato attraverso l'ibridizzazione in drago, figurazione segnalata proprio da ali e zampe (LAZZERINI, 2006: 10) e qui ulteriormente compromessa con forme leonine. Sul dorso ricurvo è appoggiato il segno del *limes*, le ali ctonie, di enorme apertura nell'animale dominante, punto di sosta e passaggio tra due opposti, peccato e virtù, ovvero morte e vita dell'anima. E' per il tramite di queste ali che il serpente aveva partecipato della tradizione del drago come superstite nell'arte gotica, influenzata dall'iconologia orientale e ricca di quegli esemplari con creste dorsali a spina molto simili ad ali di pipistrello che avevano già attirato l'attenzione degli enciclopedisti cristiani (Isid. *Etym* 12, 4, 4; BALTRUŠAITIS, 1973: 165, 188). Quest'ultima immagine veniva riproposta di frequente nella seconda metà del XIII secolo; oltrepassò il Rinascimento dopo aver prestato ali simili, rigide e resistenti all'attrito, ad una macchina volante di Leonardo (BALTRUŠAITIS, 1973: 163).

Il cumulo di segni allegorici di cui l'illustratore ha caricato il disegno di Cecco tende dunque a far dimenticare il riferimento al serpente per indirizzarlo verso un

drago polimorfo —un'altra personificazione del diavolo— e permette di individuare, con largo anticipo sui tempi, la ricchezza di particolari che si sarebbe manifestata nelle tradizioni barocche del genere emblematico. In effetti, nella vignetta comincia già a vivere parte di quel «nodo di significazioni simboliche» indicato da Scipione Ammirato alla fine del Cinquecento (SALZA, 1903: 229-230), perché l'illustratore di Cecco mostra di conoscere anche la conchiglia, un altro elemento dalla duplice valenza, ctonia e generatrice.

Vivendo in acqua, terra e sabbia, la sua icona fu subito legata ai sistemi cosmogonici e ai temi dell'inizio e della fine (nascita, morte) e si prestò a molte allegorizzazioni (amore, vita, tomba). Era stata rappresentata «soprattutto come oggetto magico, generatore di mostri» e le sue «forme regolari, perfette, che racchiudono il rumore delle onde», avevano contribuito a farle ottenere qualità soprannaturali (BALTRUŠAITIS, 1973: 76-77). Aveva moltiplicato i suoi utilizzi nell'arte gotica riprendendo anche la tradizione del simbolismo cristiano della Resurrezione e la sua tradizione grafica e letteraria si era spesso divertita a far uscire dalle sue volute esseri variamente classificabili, reali, fantastici, soprannaturali, come animali, ibridi, uomini o divinità.

Nel disegno di Cecco, le volute della conchiglia sono state adattate all'incavo che le due zampe leonine creano nel corpo serpentiforme e da cui escono le ali di pipistrello. La figura che ne risulta ricorda molto da vicino quella del drago-diavolo dalle ali membranose che si afferra ad una conchiglia dagli stalli del Palazzo di Giustizia di Ruen (1455-1469) come per fuoriuscirne (BALTRUŠAITIS, 1973: 75-77 e fig. 24D). Però l'edizione cinquecentesca conforma l'icona al dato letterario, cioè all'atto generatore della vipera che accompagna il parto della prole con un atto di violenza. Si trattava di una credenza sorretta da una lunga tradizione, anche geroglifica (Horap. *Hierogl.* 2, 59-60), e Plinio stesso era del parere che la vipera femmina concepisse prendendo in bocca la testa del maschio per poi staccargliela (Plin. *Nat.* 10, 16). Isidoro l'aveva trasmessa al Medioevo anche sull'autorità di Lucano, perché sosteneva l'etimologia del nome dell'animale, *vi-pariat*, genera con la forza (Isid. *Etym.* 12, 4, 10-11). Il riferimento di Isidoro era poi passato, con Lucano, in Rabano (*Rer. nat.* 8, 3), senza Lucano nei *Bestiari* (The University of Aberdeen, Aberdeen Bestiary MS 24, f. 66v). Non meraviglia perciò che anche Cecco abbia conservato credenze che reggevano molte allegorie tradizionali relative al concepimento e alla morte, nè che esse siano state poi recuperate dalla tradizione emblematica tardocinquecentesca, ad esempio nei motti *Chiacchiera inutile e dannosa* (HS 1996: 662-663 La Per. *Mor.* 65), *Giusta Punizione* (HS 1996: 662 Cam. IV 91), *Giusta Vendetta* (HS 1996: 662 Schoonh. 51), *Vendetta da parte dei figli* (HS 1996: 662 Soto 5b). Infatti furono messe in crisi solo alla fine del XVII secolo, da Thomas Browne (1605-1682), che le ritenne pregiudizi contrari ad *experience* e a *reason* (*Pseud. epid.* 3, 16).

7. Ripetizioni figurative e frontiere testuali: il coccodrillo

Ali di pipistrello sono attribuite anche al coccodrillo, che *L'Acerba* introduce così (*Dela natura del cocodrillo* 1-6):

DInuerno in aqua et distate in terra/ Qui escie cocodrillo e sempre cresce/ Crestato
pescie sempre li fa guerra./ Mandibula disopra sempre moue/ L'altra disotto in lui
sempre quiesce/ Et noua in terra con dilecto foue.

La vignetta cinquecentesca illustra però i versi successivi, perché l'animale è raffigurato con la lingua estroflessa, in atto di piangere o gridare, coricato con due zampe pelose, le uniche visibili, su metà del corpo dell'uomo che ha ucciso (vv. 10-13 «Di tutto inuerno non apar di fore/ Resurgie nella dolcie primavera/ Che herba uerde serual suo ualore/ Prendendo l'homo subito loccide/ Po che la morto piange questa fera»). L'immagine ha il compito di risvegliare riposte paure verso il peccato dell'*Impostura* di cui l'animale è allegoria, cioè verso un vizio a tal punto dannoso per l'anima da condurla alla morte, e così due ali di pipistrello chiuse e appaiate sono inserite sul profilo del dorso perché utili ad amplificare le allegorie comprese nell'espressione del muso felino. La verticalizzazione necessaria a legare terra e cielo è garantita da un albero frondoso dalla chioma circolare il cui tronco s'innalza dietro il capo della vittima. Il corpo dell'uomo è supino ma le spalle e il collo poggiavano su di un masso che ne mantiene la testa —rotonda ed eretta— in linea con il tronco dell'albero, a sottolinearne la verticalità come elemento distintivo.

Nella lunga, sinuosa coda con cui termina l'ibrido si deve riconoscere una conchiglia o meglio una delle sue soluzioni artistiche. La conchiglia si è trasformata di frequente in una coda penzolante o attorcigliata, ad esempio nell'icona del Capricorno, segno zodiacale originalmente fatto uscire proprio da una conchiglia o da una forma simile a quella di un *nautilus* (BALTRUŠAITIS, 1973: 77 fig. C). Nel *Lapidario* di Alfonso il Saggio (XII sec.), questi sinuosi segni grafici erano stati legati al disco lunare incastonato al tralcio con cui terminava la coda di un *monstrum* indefinibile ed illustravano il concetto che durante un'eclissi di luna o di sole gli astri scompaiono perché sono divorati da un drago. Questa credenza era di origine orientale ma, una volta trasportata in Occidente, aveva rivivificato l'antagonismo tra cielo e terra, tra la «luce del cielo e il drago terrestre»; così «il mostro della terra» era diventato la coda di una creatura terrestre che simboleggiava un'entità celeste, «una stella o una costellazione» (BALTRUŠAITIS, 1973: 145-146 e fig. 138E). Il drago subisce un'analoga metamorfosi grafica che lo dota di ali di pipistrello e coda attorcigliata anche nelle tradizioni emblematiche tarde (HS 1996:624 Cam. IV 78): questa ulteriore coda di risoluzione segnala il limite dell'anima presa tra cielo e terra, la cui credibilità —ovvero autenticità— continuava ad essere garantita da *auctoritates* vetero-testamentarie. Le più celebri si leggevano nel *Genesi* ed alcune erano state trasmesse, tra altri, da Agostino (*Civ.* 16, 7); testimoniavano che Dio aveva creato dalla terra un'anima vivente (Gen 1, 24) e gli attribuivano l'origine di tutti gli esseri che potevano essere riconosciuti in quell'espressione *cete grandia et omnem animam viventem atque motabilem* (Gen 1, 21) che avrebbe poi compreso anche figure immaginarie e fantastiche, ibridi di acqua, terra e cielo descritti come *monstra* e *portenta*.

Quanto al *limes* previsto da Cecco per l'icona del suo cocodrillo, se si analizzano i versi secondo la storia della tradizione del testo, si nota che l'animale viene situato sul limitare di più di uno strato linguistico e testuale e che la scelta dipende

dagli esegeti. Poteva stare sul *limes* di 'acqua e terra legate a notte e giorno' se si seguono alcuni editori moderni (CRESPI, 1927:3,13,1-2 «Di notte in acqua e di giorno in terra/ Quiesce il cocodrillo e sempre cresce»), ovvero su quello di 'acqua e terra legate a inverno ed estate' se si seguono le edizioni antiche (BoBU *A.V.A.IV.19*, f. 62r «DInverno in aqua et distate in terra/ Qui escie cocodrillo e sempre cresce»).

Si è dunque di fronte ad uno di quei casi in cui un animale o un'allegoria possono essere situati sopra *limina* filologici oltre che simbolici e spirituali, o meglio su quel *limes* filologico-temporale che segnala che 'limite', 'limitare', 'confine', 'frontiera', 'soglia' sono concetti polisemici e interscambiabili.

Il *limes*, segno di separazione e di unione, appare dunque come un insieme categorico di spazio, luogo, tempo.

8. Dal vecchio al nuovo

I pipistrelli prestarono parti del loro corpo a figurazioni immaginarie fino a tutto il XVII secolo. Le loro orecchie appuntite adornarono la testa di un animale sconosciuto che si vociferava fosse stato trovato da viaggiatori partiti verso i nuovi mondi. Glielie attribuivano alcuni dei letterati che descrivevano le nuove meraviglie senza averle mai viste, come Pietro Bembo, che lo definiva dotato di marsupio (TYSON, 1698: 123), Girolamo Cardano, che lo chiamava *Chiurca* o *Chucia* (*De subtil.* 10), Jacob Masen, che descriveva questa *Chiurga seu Semivulpes* attraverso la frantumazione letteraria di altri animali noti, tecnica letteraria da sempre a fondamento della tradizione scientifica delle meraviglie (MASEN, 1681: 801). Presto l'anatomista inglese Edward Tyson (1650-1708) ne avrebbe sezionato un esemplare stabilendo che «in Virginia, and generally by the English, 'tis called Opossum»; lamentava però che «should one here indulge the Imagination so far, as in the Description of this Animal, to borrow its several *Parts* from those of different *Species*; one should rather seem to form a Chimerical *Monster*, than to describe a real Animal. Yet we find the best *Zoographers* thus to please themselves in their Accounts of it» (TYSON, 1698: 106, 108). E mentre i pipistrelli continuavano a prestare le loro orecchie al nuovo animale, anche questa meraviglia risultava frutto di un passaggio di frontiera, quello stabilito dalle antiche Colonne d'Ercole tra continenti vecchi e nuovi, ulteriore *limes* fantastico piazzato dalla mitologia tra il reale e l'immaginario e riempito di ibridi destinati a nuova vita nei libri di viaggio, nelle saghe e nell'impresistica (un'aquila ad ali spiegate unisce le due Colonne dell'impresa di Carlo V, 1500-1558).

Le aveva erette Ercole, di ritorno dalla Libia dopo aver abbattuto una moltitudine di *portenta*, ma ora le nuove scoperte geografiche e le rinnovate esigenze scientifiche stavano per privarle del loro mistero, o almeno così sembra di capire leggendo il motto *multi pertransibunt et augebitur scientia* che ne chiude il disegno nel margine inferiore del frontespizio dell'*Instauratio magna* di Francesco Bacone (*princeps* 1620, MIETH, 2002: 647-657). Ma il *limes* della cultura antica perdurava ancora, perché questo motto altro non era che un versetto vetero-testamentario e partecipava, inserito nel libro di Daniele, del sogno di Nabucodonosor e di una visione profetica legata ad ibridi mostruosi (Dn 2, 36-38). Segnalava il valore del

libro sacro e la segretezza del suo contenuto in relazione alla fine dei tempi, epoca in cui si sarebbe compiuto il destino dell'uomo (Dn 12, 1-4; DE PETRIS, 2007: 128). In verità dunque il confine tra vecchio e nuovo non era stato ancora definitivamente oltrepassato.

La tradizione di un altro passo dello stesso libro, quello dove si delinea il profilo dell'Anticristo (Dn 12, 2-3), segnala un'analoga *impasse* temporale. Le interpretazioni moderne ne individuano il senso religioso cristiano nella ricerca dell'avveramento della parola di Dio e nelle dottrine relative alla risurrezione dei morti e alla retribuzione finale, ma una tradizione storica lo ha staccato dal contesto vetero-testamentario e legato a quel passo di Daniele in cui al *pardus* appaiono successivamente quattro grandi animali emergenti dal mare, un leone con le ali d'aquila, un orso, una pantera con quattro teste ed ali e una bestia con denti di ferro e dieci corna (Dn 7, 2-7). Viene interpretato come allegoria dei 'quattro imperi' —Babilonese, Persiano, Alessandrino e Seleucide— con i quali Israele ebbe successivamente a che fare (VI-III secolo a.C.). Il tema, di origine pagana e ricordato dallo storico Pompeo Trogo (età augustea), era stato ripreso da Girolamo ed era poi confluito in un passo delle *Historiae* di Orosio (IV sec. d.C.); variamente tradito, continuò a partecipare nella sua veste di profezia alle teorizzazioni politiche cinquecentesche relative ai 'quattro imperi'. Fu apertamente criticato solo da Jean Bodin (1530-1596) nella sua *Methodus (princeps* 1566), ma venne sempre analizzato per il tramite dell'*auctoritas* garantita da passi vetero-testamentari.

Molti erano dunque i versetti antichi carichi di significati religiosi arcani che sopravvivevano in epoche inneggianti ad innovazione e ricerca. Non riuscì a rimanere del tutto indenne dalla tradizione neppure Tyson anche se, alla fine del Seicento, aveva comunicato la strabiliante notizia della scoperta di una scimmia differente dal tipo già noto ad Aristotele, un esemplare enorme e antropomorfo (ODIFREDDI, 2007: 309). Era figlio del suo tempo anche quando giustificava una caratteristica fisica dell'opossum indugiando poeticamente sul suo modo di 'volare' (TYSON, 1698: 133):

Nay, if I am not mis-informed, by this Means it can *Fly*, or pass from one *Tree* to another, without descending down; for thus hanging by its *Tail*, and waving and swinging its Body like a *Pendulum* it can fling it self into the Boughs of a Neighbouring *Tree*.

La 'meraviglia' faceva ancora parte delle categorie letterarie, non era stata abbassata di rango. Perse il suo potenziale solo quando cominciarono ad essere note le cause naturali dei fenomeni. Allora le nuove scoperte non meravigliarono più e le 'rarità' e le 'mostruosità' non impressionarono più; anzi, la 'meraviglia' finì per essere tacciata di 'volgarità', categoria che era l'antitesi di ciò che «voleva dire essere un *homme des lumières* o un membro di una qualsiasi *élite*» (DASTON, PARK, 2000: 21).

Eppure, nonostante scoperte geografiche e scientifiche, nonostante novità, causalità *et lumières*, i pipistrelli, le arpie con tratti antropomorfi, le sirene pisciformi od ornitomorfe e tutti gli altri *monstra e portenta* che avevano popolato l'imma-

ginario antico continuarono la loro ricchissima vita di tradizione nella prosa, nella poesia, nei cataloghi, nelle arti figurative. In tempi ormai antichissimi erano stati tutti considerati come esseri reali, frutto della misteriosa volontà creatrice di Dio e non invenzioni dell'immaginario; in età moderna si prendevano una rivincita colossale sulla scienza prolungando il proprio tempo al riparo dell'immortalità dell'arte.

Le antiche arpie erano stati ibridi infernali, divinità alate che rapivano le anime omeriche dei morenti (Hom. *Od.* 20, 77-78); erano state figurazioni simboliche di trapasso dal vecchio al nuovo in Rutilio Namaziano (V sec.; MARANINI, 2009-2010: 493) ed avrebbero nidificato nella selva volgarizzata dei suicidi danteschi (Dante, *Inf.* 13, 13-15); continuarono ad essere allegoria dell'anima quando Andrea del Sarto le inserì nel piedistallo della *Madonna delle Arpie* (1517, oggi agli Uffizi) e quando finirono nelle teorizzazioni utopiche di Tommaso Moro (1518, MARANINI2, 2010: 187-201). I simbolismi dell'arte continuarono a far vivere il connubio tra *monstra* ed anima grazie all'opera di figurativi sempre più vicini a noi, come Giacinto Camassei (1670-1679), John William Waterhouse (1819-1917), Edward Burne-Jones (1833-1898), Gustave Moreau (1826-1898).

9. Ancora sul *rosspo* di Cecco

Nell'edizione cinquecentesca de *L'Acerba*, anche il *rosspo* è spinto verso l'alto da un movimento del corpo creato dalle due ampie membrane simili ad ali di pipistrello. Ma gli studi critici più recenti hanno ristabilito il testo e restituito l'essere alla sua vera realtà filologica e simbolica, individuando nel *rosspo* un animale che non è né un 'rosso' né un uccello (CRESPI, 1927: 282). Il *monstrum* figurativo che si eleva sul *limes* di acqua e aria e di cui il testo indica il simbolo nell'anima razionale —contemplativa come la sua icona animalesca— è un *uranoscopus* e le membrane che lo sollevano verso l'alto non sono *pinnae*, ali latine, ma pinne vere e proprie, anche se si allargano come ali, se allegorizzano il volo dell'anima e se dal punto di vista simbolico sono disegnate come quelle del pipistrello grazie ad una metamorfosi grafica che interessa anche sfondo e primo piano. Nella vignetta dell'uranoscopo di Cecco si bilanciano linee curve e linee verticali secondo lo schema già segnalato: l'albero è piegato in parte verso sinistra (nel tronco, nell'unico ramo laterale e in tre delle sue cinque fronde), in parte verso destra (nelle altre due fronde); il profilo concavo del lato destro della roccia in primo piano corrisponde alla curvatura convessa del pesce in slancio, l'acqua è creata dalla grafica di due vortici di onde ellittiche, ma la roccia di sfondo —pur poggiando su un lembo ricurvo di terra— riempie della sua verticalità il cielo, al quale tende, in un balzo verticale, anche la linea sinuosa dell'animale allegorico.

L'*uranoscopus* era un pesce —anzi 'è' un pesce, perché esiste davvero— dotato per natura di occhi situati sul capo in modo tale che il suo sguardo si indirizzi sempre verso l'alto. Questa caratteristica fisica reale si è prestata molto bene ad unire simbologia ed etimologia nei due principali epiteti che la sua lunga tradizione letteraria gli ha attribuito, quello generico di ἰχθύς —sostantivo greco che significa 'pesce'— e quello più specifico di *uranoscopus*, attribuito al callionimo (= pesce dal bel nome), proprio per la posizione degli occhi. Il primo termine era un acrostico

perché corrispondeva alle iniziali delle parole che formavano l'espressione greca 'Gesù Cristo figlio di Dio Salvatore' (Aug. *Civ.* 18, 23), il secondo era la translitterazione latina di un termine greco tradito in numerose varianti. La sua etimologia era perfetta per creare legami spirituali e simbolici con 'chi guarda (σκοπεῖν) verso il cielo (οὐρανός)' (MARANINI, 2005: 60-61 e *passim*).

Poiché l'anima razionale, quella sistemata nella testa fin da Platone, manteneva segni del divino sia nella cultura pagana sia in quella cristiana e si compenetrava con il significato simbolico assunto dalle immagini, la sua icona allegorica non poteva mancare delle caratteristiche di un essere fuori dell'ordinario, ovvero essere figurazione di un *portentum* o *monstrum* che stava su di un *limes*. Quello presidiato dall'*uranoscopus* di Cecco separava peccato e virtù, razionale e irrazionale e corrispondeva alla soglia reale del vero pesce preso tra terra/sabbia, mare e cielo. L'icona cinquecentesca ne coglieva l'attimo preciso in cui l'animale se ne distaccava. Come simbolo dell'anima anche lui stava sulla «frontiera del sacro» quando partecipa «della trascendenza del centro» (CHEVALIER, GHEERBRANT, 2000: 880).

Si può spiegare così l'origine di questa icona cinquecentesca e la sua straordinarietà piuttosto che pensare ad un pasticcio grafico uscito dalle mani di disegnatori, editori e stampatori incerti su quale figura attribuire ad un animale dallo strano nome. Per adattare tecnica e simbolo, se ne offriva una forma ibrida utilizzando quelle parti di pesci, serpenti, draghi o mammiferi già cariche di valenze simboliche (le pinne membranose sono ali di pipistrello ma la testa quadrata a fauci chiuse ricorda piuttosto il muso di un quadrupede). Come s'è visto, in questa edizione di Cecco anche animali noti come coccodrillo e serpente sono disegnati in forma ibrida. Il delfino —allegoria dell'anima empia e crudele che ignora il perdono e ambisce a far vendetta— presenta un'enorme testa canina, due rostri (sulla punta del muso e sulla fronte) e fauci aperte irte di denti; erige sulle onde, come in sospensione, un corpo sinuoso dotato di una minuscola pinna membranosa, tocca il cielo con la testa ed è circondato dai consueti elementi di raccordo tra terra, acqua e cielo (l'albero, le rocce emergenti, i vortici). In altre occasioni editoriali, i disegnatori gli hanno fatto assumere fattezze più miti, infilandolo dentro un più morbido ondeggiare di flutti; invece la tradizione iconica dell'*uranoscopus*, simbolo dell'anima contemplativa, ha subito ritocchi formali del tutto irrilevanti, come se gli illustratori —avendolo individuato con precisione in un pesce e non in un rospo— volessero prendere le distanze da un testo considerato inesatto. Ci si chiede se non abbiano voluto segnalarsi come filologi, e dei migliori, sia perché conoscevano l'icona dell'*uranoscopus* già elevato verso il cielo da una lunga tradizione letteraria, sia perché avevano visto il pesce nel suo habitat naturale (è molto comune sulle rive del Medieterraneo). Infatti, la lunga appendice disegnata all'attacco della testa sul corpo in modo che sembri fluttuare nell'aria corrisponde all'appendice che uno dei suoi generi utilizza davvero per catturare le prede. E' anche assai probabile che i vignettisti —che potevano lavorare in modo indipendente— si siano avvalsi di un testo manoscritto più rispettoso dell'originale di Cecco di quanto non siano i testimoni pervenuti.

La lezione *rospo* e le varianti simili di altre copie edite e manoscritte erano corrotte di copisti distratti su tradizioni assai confuse. Non si erano accorti che, in Cecco, il rospo era l'allegoria dell'anima presa nell'oscurità del peccato (*L'Acerba*

4, 36; MARANINI, 2005: 136-139). La trasmissione del testo di copia in copia l'aveva occultato sotto appellativi differenti (boltro, botro, boturus, botto, lotto). Quanto ai disegni che lo raffiguravano, essi rispettavano le sue forme reali, già di per sé straordinarie. Insieme alla rana (di cui era considerato il maschio) aveva una tradizione simbolica negativa molto ben radicata (Aug. Civ. 16, 7). In quanto prodotti dalla terra, i batraci erano stati classificati tra pesci e rettili, situazione ambigua che li aveva associati a determinati peccati. Eucherio, un vescovo di Lione del IV secolo, ne aveva ripreso e diffuso il dato negativo personificando nelle *ranae* i demoni, gli eretici e gli spiriti immondi (CICCARESE, 2002: 53). Secondo una celebre profezia biblica, dalla bocca del drago, della bestia e dello pseudoprofeta uscivano tre spiriti immondi con fattezze di rana (Apoc. 16, 13); la profezia stessa si trovava su di un *limes*, quello tra ortodossia ed eresia, potendo sostenere le teorie sull'Anticristo (DE PETRI, 2007: 102). Rispetto al vero rospo, l'*uranoscopus* era un *portentum* piuttosto che un *monstrum* perché, almeno a partire da Plinio, era stato frequentemente descritto con un solo occhio (Plin. Nat. 32, 69-70, 146). Era una caratteristica *contra naturam omnium animalium* che lo bloccava dentro la categoria della meraviglia garantendogli un grande potenziale simbolico. Poteva sostenere la topica dell'*oculus unicus* spirituale e dell'*homo interior* e, come allegoria della capacità dell'uomo di elevarsi verso l'alto (ovvero come simbolo della contemplazione), poteva ambire ad un *limes* almeno triplice (mare-cielo, terra-cielo, sacro-profano).

Anche se le corrottele medievali nascondevano epiteti di tradizione, un'eventuale icona moderna dell'*uranoscopus* che ne volesse raffigurare le reali fattezze non ne offrirebbe un'immagine molto differente. Infatti si tratta davvero di un *mostrum* —nel senso moderno del termine s'intende— e di uno dei più orridi, a tal punto che la stessa cultura antica si è servito della sua bruttezza per crearne icone differenti, confonderlo con pesci simili, interpretare i dati onomastici in senso allegorico e sviluppare tradizioni popolari. E' uno di quei casi in cui è stato facile trarre dalla realtà l'elemento naturale necessario al simbolo e trasporne l'icona su di un *limes*. Infatti l'*uranoscopus* vive nascosto sotto la sabbia del mare e lascia emergere solo una piccolissima parte dell'enorme testa piatta, cioè i minuscoli occhi rivolti verso l'alto che la natura vi ha sistemato propria in cima. Una larghissima bocca sommersa imprime sulla sabbia una lieve traccia curvilinea che ne sottolinea l'appoggio. L'animale se ne resta così, in attesa della preda, preso tra la sabbia e l'acqua, sul limitare concreto dei due elementi che gli garantiscono nutrimento e vita. E' un *limes* preparatogli dalla natura, sopravvivenza per lui e morte per gli altri. Attende le sue vittime su di un confine reale anzi vitale, perché è di difesa e di sopravvivenza. Ma quando ne balza fuori dev'essere immaginato proprio come nell'icona di Cecco, spinto dalle pinne aperte verso l'alto, nell'attimo che gli illustratori cinquecenteschi hanno scelto per far coincidere figura, simbolo e tradizione. Sostituendo l'acqua con l'aria l'hanno sistemato su di un *limes* differente da quello reale, nell'intento di enfatizzare il dato allegorico legato alle due vite dell'uomo, l'attiva e la contemplativa, e a due differenti stati della sua anima, la vita e la morte.

Se ogni soglia da superare è sempre un insieme di vita e di morte, di rinascita e di fine, quale *portentum* era più adatto a presiederla e presidiarla di un essere *uranoscopico*?

10. Tenerezze

Le allegorie del *Physiologus* protocristiano e le *Formulae spiritalis intelligentiae* di Eucherio avevano offerto ai cristiani medievali ulteriori certezze che le anime fossero alate. Quanto alle *Formulae*, il loro inizio rappresentava una vera *summa* di valori allegorici legati al volo (CICCARESE, 2002: 42-43):

Aves sancti, quod ad superiora corde evolent; in Evangelio: et fecit ramos magnos ita ut possent sub umbra eius aves caeli habitare. Volatus sanctorum excessus in Deo vel in Scripturis intellectus; in psalmo: et volabo et requiescam. Alae duo testamenti; in Ezechiele: unumquodque duabus alis velabat corpus suum. Pinnae scripturae; in psalmo: pinnae columbae deargentatae.

Gli uccelli personificavano già i *Santi* perché volano verso l'alto col cuore, le ali allegorizzavano i due *Testamenti* e le ali d'argento della colomba erano le *Scritture*, certezze che accrescevano il valore tradizionale di colomba e tortora come figure dello Spirito Santo (CICCARESE, 2002: 44-45). In quest'opera apparivano però anche i pipistrelli e il drago. I primi erano segnalati come idoli mostruosi consacrati alle tenebre (sul fondamento di Is 2, 20) e il secondo era segnalato come diavolo (sul fondamento di Ps 73, 14). Che poi le anime fossero esseri alati e che quelle dei malvagi fossero connesse con animali lo affermavano, tra altri, Tertulliano (*Anim.* 33, 4) ed Agostino (*Gen. ad litt.* 7,10); che l'*animam hominis non in brutis, sed in mores bestiarum transire* sarebbe stato anche lemma enciclopedico rinascimentale (RICCIARDI, 1591, I: *index*).

Sul tutto aveva agito l'analogia, perché gli uccelli erano universalmente intesi come facenti parte di «uno spazio [...] non consuetudinario, [...] estraneo, il mondo dell'aria, inconsistente e inafferrabile come le anime dei defunti, costituite appunto della stessa sostanza» (CURLETT, 1987: 148). In questo modo, il legame tra l'anima, l'essere alato, l'uccello e gli animali alati non ancora intesi come mammiferi trovava un senso anche nell'etimologia, perché almeno le culture mediterraneocentriche legavano la parola da loro usata per 'anima' ai segni che, nei loro linguaggi, stavano per soffio, vento, aria, alito, respiro. Poi, con il rincorrersi secolare delle tradizioni, «l'aggregazione dei caratteri per contiguità, attrazione, estensione» aveva fatto il resto (ROMANO, 1987: xxx), creando ibridi immaginifici, linguistici e letterari, ma mantenendo saldo l'antico rapporto: lo testimonia ancora il Ricciardi nel lemma *anima* [...] *Aer. I* (RICCIARDI, 1591, I: *index*).

Non è possibile elencare tutti gli animali alati che si sono prestati a rappresentare l'anima. I più celebri sono la gru e il falco della tradizione egizia, l'aquila e l'usignolo della tradizione greca, la colomba della tradizione pagana e cristiana. Quest'ultima fu uno dei segni universali che unì questo genere di animali alla simbologia assunta dalle ali, ora come icona amorosa, ad esempio quando era aggogata al carro di Venere (Apul. *Met.* 6, 6), ora come animale sepolcrale, ad esempio in una tradizione dei Goti (WINKELMANN, 2004:130). All'origine dell'analogia stavano le ali. Elemento di natura necessario all'arte per realizzare simboli pienamente compiuti, se applicate all'anima le facevano varcare una soglia, se aggiunte a parti specifiche del corpo dell'uomo (o di esseri fuori dell'ordinario) diventavano lo

strumento per abbandonare la terra ed innalzarsi metaforicamente verso gli spazi celesti. La grandezza del loro potere si rileva dal fatto che per trasformare l'icona del serpente da allegoria di *Perversione* —come simbolo demoniaco era identificabile nel drago— a strumento di spiritualità (e perfino in divinità) poteva essere sufficiente dotarlo di ali (CHEVALIER, GHEERBRANT, 2000: 18, 366).

Chi ne rivestiva l'anima poteva scegliere tra forme differenti ma anche tra materiali fragili e delicati tali che, con la loro leggerezza impalpabile, le acquisissero per contrasto un valore simbolico più forte rispetto al corpo. Le più celebri, come abbiamo già indicato, erano quelle rotondeggianti della farfalla. In questa figurazione, l'εἶδωλον dell'anima (cioè l'immagine dell'anima secondo Omero) si recupera fin dall'arte vascolare antica. Il Winkelmann interpretò come disegno di una farfalla in mano al dio Amore le incisioni riscontrate su di una piccola urna sepolcrale: con l'altra mano il dio le avvicinava una fiaccola accesa perché la purificazione dell'anima avveniva tramite il fuoco (WINKELMANN, 2004: 103). E non doveva avere torto perché una farfalla ubriacata dal vino ritualmente versato sul sepolcro (*papilio ebrius*) era davvero legata allo spirito. Appare in almeno due iscrizioni funerarie, una di Obulco, nella Betica (epoca augustea, CIL II 2146 EDELHAAF-GAISER, 2000: 450 A. 31; DEL HOYO, FERNÁNDEZ MARTÍNEZ, CARANDE HERRERO, 2006: 113-126; VELÁZQUEZ, 1996: 110), e una di Roma (età imprecisabile, CIL VI 26011; MARTIN, 1914: 412); vi è interpretata come allegoria della brutalità della morte e della lotta mortale tra farfalla e ragno.

Tempo, immaginazione e tradizioni hanno poi trasformato la farfalla, la ψυχή o il *papilio* che volteggiano nella letteratura e nell'arte come metafora dell'anima in altri insetti dotati di ali, come le comuni falene notturne, i rari pirali, gli ancor più rari pirausti. Radicati anch'essi nel mondo antico (Arist. HA 605b, Aelian. *De animal.* 12, 8) e recuperati dalla letteratura epigrammatica, questi esseri volanti hanno vissuto in molti tempi e in molti luoghi, anche in Chiaro Davanzati e nella tradizione stilnovistica (VALLI, 1994: note 157, 161), nei «muscioni» di Bernardo Tasso (MAGGI, 1998: 57-59) e in tutti quei mosconi, farfalle, falene (o altro) che hanno riempito le teste e le pagine di petrarchisti accaniti, di emblematisti e di letterati cinquecenteschi: altro non erano che le anime di innamorati sofferenti che bruciavano di quel fuoco d'amore che, da origini epigrammatiche greche, era stato reso universale dai versi di Francesco Petrarca (1304-1374). Anche lui si era inserito nella schiera degli esseri che correvano a bruciarsi dentro (*Rvf* 19, 8), ibridi letterari che non erano né uomini né animali ma solo allegorie di anime alate (MARANINI, 2006: 83-100).

L'anima non è mai stata ferma in nessuna tradizione culturale. Ha sempre agitato le sue ali su qualche limitare, come quello della vita rivolta verso l'aldilà o quello del piacere trasformato in dolore; è spesso bruciata sul *limes* di una trasformazione che l'ha fatta diventare altro da sé.

Conclusioni

I *limina* e i *limites* letterari dell'anima si trovano dovunque, non solo tra terra e cielo, aria e fuoco, acqua e terra, luce e buio, vita e morte. Nessuna letteratura ha mai negato alla fenice, uccello immaginifico di enorme tradizione e *portentum* di

vasta simbologia, una sua frontiera tra terra, aria e fuoco. Anche Petrarca se n'è impossessato, sul fondamento di un vasto repertorio classico e medievale (ZAMBON, 1983: 411-425), in almeno cinque occasioni (Rvf 185, 1-8; 210, 4; 321, 1-4; 135, 9-15; 323, 49-60). Proprio in un sonetto al Petrarca l'anima di Cecco ardeva come la fenice, ridendo e lacrimando al canto di *dolce è la morte poi ch'io moro amando* (ALBERTAZZI, 2002: p.s.n. *Sonetti di Cecco. Io non so ch'io mi dica s'io non taccio*); ma poi lui sarebbe morto davvero sul rogo degli eretici e anche la sua anima sarebbe finita sulla soglia che separa la vita dalla morte; non prima però di essere riuscita ad unire, ancora una volta, con tutti i suoi animali-simbolo, la serie completa degli elementi su cui l'antichità fondava religione, filosofia, cosmologia, scienza.

Nelle forme acquisite d'icona alata, l'anima poteva librarsi nell'uno o nell'altro di tutti questi suoi domini. Poteva farlo anche quando non assumeva fattezze concrete, perché le ali la tenevano sempre su di una soglia compresa tra l'umano e il divino. Fin dal IV secolo Gregorio di Nissa aveva ricordato ai cristiani di lingua greca che anche Dio ha le ali e così l'anima creata a Sua immagine. Gregorio aveva ampliato noti passi scritturali perché un Dio dotato di ali immense, atte a proteggere tutti gli uomini, era di tradizione vetero-testamentaria (Ps 17, 8), come lo era l'atteggiamento dell'orante che si chiedeva chi gli avrebbe dato ali come quelle delle colombe (Ps 54, 7). Quest'ultimo passo fu divulgato, tra altri, da Tommaso, che lo mise in relazione proprio con ciò che è richiesto dall'atto della contemplazione: la *facilitas contemplandi*, aveva detto, è dovuta proprio alle ali, adatte al volo spirituale; per chi non le possiede non c'è rimedio all'afflizione del mondo (BUSA, 1880: *Ad Ps. LIV*). Era però evidente che, se l'uomo perdeva le sue ali allontanandosi da Dio, aveva modo di riacquistarle ritornando a Lui. L'ala infatti era un simbolo complesso, non solo «du déplacement» o di separazione ma anche «de l'affranchissement des conditions de lieu, et de l'entrée dans l'état spirituel qui lui est corrélatif» (CHAS 431, in CHEVALIER, GHEERBRANT, 2000: 18).

Furono dunque molte le strade attraverso le quali la cultura del Rinascimento ebbe la possibilità di riappropriarsi di questi antichissimi temi e ne lasciò tracce consistenti, ad esempio in alcuni lemmi dell'enciclopedia del Ricciardi, quelli ai quali si arrivava tramite i rimandi delle voci *uide ala 12 e 13*: il primo spiegava che l'anima si poteva elevare naturalmente verso l'alto (*animam tractibus naturalibus tolli in sublime*) e l'altro univa tale possibilità alle virtù teologali (*animam rursus ad caelestia erigi si de prudentia iustitia fortitudine et temperantia biberit*); la spiegazione del lemma *anima coniuncta corpori* si poteva leggere sotto il rimando *avis 25* (RICCIARDI, 1591, I: *index*). Per conoscere cosa si intendesse per *anima spiritus mundi* e per *animi humani qui ab Angelis curantur* si poteva cercare sotto i rimandi *aqua 53 e 95* (per il lemma *anima hominis* nei sottolemmi *ignis 49, idea 3 e lux 9*), il secondo dei quali offriva molti riferimenti filosofici relativi a fuoco, idea, luce (RICCIARDI, 1591, I: *index*). Ma nel primo rimando si riportavano alla memoria idee pubblicate nel ventiseiesimo capitolo del *Compendium in Timaeum* (FICINUS, 1588:464), cioè dal *Timeo* di Platone curato da Marsilio Ficino (1433-1499). Si leggeva ancora così, come se non fosse passato oltre un secolo (RICCIARDI, 1591, I: *aqua 53*):

Aqua apud Platonem sign(ificat) animam spiritus mundi, quod sicuti aqua per medium aeris magis participat ignis qualitatem, videlicet mobilitatem, et per proprias crassiciem scilicet, et obtusitatem, participat, terrae immobilitatem. ita et anima spiritus mundi participat intellectum per intelligentiam mediam, et natura participat per propriam animale potentiam. Ficinus cap. 26 Compendij T[i]maei.

Vi sopravvivevano, impliciti, altri riferimenti ficiniani che riattualizzavano l'immagine dell'anima alata platonica dentro un desiderio cristiano di liberazione dai lacci terreni e di elevazione spirituale verso la sede celeste da dove contemplare, in beatitudine, l'eccellenza del genere umano (FICINUS, 1576: I 79, *Theol. plat.* 1,1):

soluamus obsecro caelestes animi caelestis patriae cupidi, soluamus quamprimum uincula compedum terrenarum ut alis sublatis Platonis, ac Deo duce, in sedem aetheream liberius peruolemus, ubi statim nostri generis excellentiam feliciter contemplantur.

Quest'anima trasportata in cielo *alis platonicis* non vibrava più di paura per un viaggio misterioso descritto come un abisso infinito di cielo e mare in molte tradizioni precedenti. Nella spiritualità reinventata dal Ficino che l'enciclopedia del Ricciardi trasmetteva al Seicento, tutto finiva chiuso nel cerchio garantito dal pensiero platonico alla testa umana, al pensiero razionale e al concetto di perfezione; ad attendere l'anima non c'erano più *monstra* o *portenta* ma ali private di pesanti legami terrestri, luminose leggerezze alate. L'occhio di Dio non la scrutava dall'alto guardandola pregare e chiedere misericordia (Ps 24, 16 *respice in me et miserere mei quia unicus et pauper sum ego*); non penetrava neppure, terribile e vendicativo, nelle profondità dell'abisso spirituale dei vescovi imperfetti come l'Adalberto descritto secoli prima da Adamo di Brema (1050-c.1085, *Gest.* 3, 69/68 *cuius oculus profunda intuetur abyssi*).

Anche intorno all'*inmane baratrum abyssi* costituito dalla fine del mondo conosciuto, metafora di morte e tributario di vittime antiche, le tenebre oscure di antichissima eco virgiliana iniziavano lentamente a svanire (Verg. *Aen.* 8, 245, *Gest.* 39/38; MARANINI, 2010: 76-77).

Mentre la tradizione continuava a riascoltare l'eco dei propri ricordi e il *limes* terrestre attirava verso di sé con forza tentatrice, per quell'essenza impalpabile presa tra imprescrutabili abissi, si stavano aprendo nuove ere.

Bibliografia final

- ALBERTAZZI, M. (ed.) (2002). *Cecco D'Ascoli [Francesco Stabili]. L'Acerba [Acerba etas]*. Lavis TN: La Finestra.
- ALESSANDRI, A. (1539). *Genialium dierum libri sex*. Coloniae: G. Hittorpius.
- ANTONELLI, E. (1983). «Ulisse Aldrovandi e la metamorfosi del mostruoso». *Studi e memorie per la storia dell'Università di Bologna*. Bologna: Istituto per la storia dell'Università, p. 196-242.
- BALTRUŠAITIS, J. (1955). *Le Moyen Age fantastique. Antiquités et exotismes dans l'art gothique*. Paris: A. Colin. Trad. Zuliani, F.; Bovoli, F. (1973). *Il Medioevo fantastico. Antichità ed esotismo nell'arte gotica*. Milano: Adelphi.

- BEROALDO, F. (ed.) (1510). *Apuleius cum commento Beroaldi et figuris nouiter additis*. Venetiis: P. Pincius.
- BoBU = Bologna, Biblioteca Universitaria.
- BOSSI, L. (2005). *Storia naturale dell'anima*. Milano: Baldini Castoldi Dalai.
- BUSA, R. (1880). *Corpus Thomisticum, Sancti Thomae de Aquino. In psalmos Davidis expositio a psalmo lii ad psalmum liv*. Reportatio R. de Piperno, textum P.A. Uccelli, Romae, editum ac automato translatum in taenias magneticas denuo recognovit E. Alarcón.
- Cabinet of Natural Curiosities: Locupletissimi rerum naturalium thesauri 1734-1765. Based on the Copy in the Koninklijke Bibliotheek. The Hague, Köln: Taschen [c2001].*
- CHEVALIER, J.; GHEERBRANT, A. (2000²¹). *Dictionnaire des symboles. Mythes, rêves, coutumes, gestes, formes, figures, couleurs, nombres*. Paris: Editions Laffont et Jupiter.
- CICCARESE, M.P. (ed.) (2002). *Animali simbolici. Alle origini del bestiario cristiano I (Agnello-Gufo)*. Bologna: EDB.
- CONTINI, G. (ed.) (1960). «Brunetto Latini. *Il Tesoretto*». *Poeti del Duecento*. I-II. Milano, Napoli: Ricciardi. II, p. 169-277.
- COURTNEY, E. (1995). *Musa Lapidaria. A selection of Latin Verse Inscriptions*. Atlanta: Ga. Scholars Press.
- CRESPI, A. (ed.) (1927). *L'Acerba. Ridotta a miglior lezione e per la prima volta interpretata col sussidio di tutte le opere dell'autore e delle loro fonti*. Ascoli Piceno: G. Cesari.
- CURLETT, S. (1987). «Il contesto mitico-religioso antenato/anima/uccello/strega nel mondo greco-latino». *Maia* n.s. 39, 2, p. 143-156.
- DA CARPI, B. (1521). *Commentaria cum amplissimis additionibus super Anatomiam Mundini una cum textu eiusdem*. Bononiae: H. de Benedictis.
- DASTON, L.; PARK, K. (1998). *Wonders and the Order of Nature, 1150-1750*. New York: Zone Books. Trad. Ferraro, M., Valotti, B. (2000). *Le meraviglie del mondo. Mostri, prodigi e fatti strani dal Medioevo all'Illuminismo*. Roma: Carocci.
- DE PETRIS, A. (2007). *Riletture dell'Apocalisse. Riconsiderazioni sull'idea del Regno*. Firenze: Olschki.
- DEL HOYO, J.; FERNÁNDEZ MARTÍNEZ, C.; CARANDE HERRERO, R. (2006). «Papilio ebrius volitans». *Exemplaria classica. Journal of Classical Philology* n.s. 10, p. 113-126.
- EGELHAAF-GAISER, U. (2000). *Kulträume im römischen Alltag. Das Isisbuch des Apuleius und der Ort von Religion im Kaiserzeitlichen*. Rom, Stuttgart: Steiner.
- FICINUS, M. (1576). «Theologiae platonicae de immortalitate animorum libri». *Marsilii Ficini Opera omnia in duos tomos digesta*. Basileae: ex officina Henricpetrina: I, p. 78-424.
- (1588). «Compendium in Timaeum». *Opera omnia Marsilio Ficino interprete*. Lugduni: N. Vincentius, p. 456-473.
- HENKIN, L.J. (1943). «The Carbuncle in the Adders's Head». *Modern Language Notes* 34, p. 34-39.
- HS = HENKEL, A.; SCHÖNE, A. (hrsg.) (1967). *Emblemata. Handbuch zur Sinnbildkunst des XVI. und XVII. Jahrhunderts*. Stuttgart: J.B. Metzler. Rist. (1996). Stuttgart, Weimar: J.B. Metzler.
- Incomencia il primo libro del clarissimo philosopho Ceccho Esculano dicto la cerba* [...] Venetiis: P. Petrus Venetus, B. Theus Campanus (1478).
- LAZZERINI, L. (2006). «Zoonimi e cruces interpretative nella lirica dei trovatori: i casi di Marcabru e Peire de Cols». *Cultura neolatina* 66 1-2, p. 8-44.
- MAGGI, A. (1998). *Identità e impresa rinascimentale*. Ravenna: Longo editore.
- MARANINI, A. (2005). *Così morì l'uranoscopo. Tradizioni, allegorie e simboli di un'idea da Platone a Camerario*. Cesena: Il Ponte Vecchio.

- EAD. (2006). *Emblemi d'Amore dal Petrarca ai Gesuiti*, Bologna: Libreria Bonomo editrice.
- EAD. (2009-2010). «Mitologie, personificazioni e simboli nel «De redivit suo»». Rutilio Namaziano e un viaggio alla ricerca degli dei perduti». *Itineraria. Letteratura di viaggio e conoscenza del mondo dall'Antichità al Rinascimento* 8-9, p. 465-539.
- EAD. (2010). «Occhio di Uomo, occhio di Dio». Scarcia, R., Stok, F. (edd.). 'Devotionis munus'. *La cultura e l'opera di Adamo di Brema*. Pisa: ETS, p. 59-81.
- EAD.2 (2010). «Utopie in viaggio: da Rutilio Namaziano a Thomas More passando per Giovan Battista Pio (e Filippo Beroaldo il Vecchio)». *Giornale italiano di filologia* 1 n.s. 1-2, p. 187-201.
- MARTIN, H. (1914). «Spanish Inscriptions-Additional Comment». *The American Journal of Philology* 35. 4, p. 400-420.
- MASEN, J. (1681). *Speculum imaginum veritatis occultae*. Köln: J.A. Kinckius.
- MIETH, C. (2002). ««Multi pertransibunt et augebitur scientia»: Die Inszenierung der Grenzüberschreitung als Begründung der Fortschrittsgeschichte in Francis Bacons «Instauratio Magna»». Högrefe, W., Bromand, J. (hrsg.). *Grenzen und Grenzüberschreitungen*. Bonn und Berlin: Sinclair, p. 647-657.
- MIRTO, M.S. (2007). *La morte nel mondo greco: da Omero all'età classica*. Roma: Carocci.
- ODIFREDDI, P. (2007). *Il matematico impertinente*. Milano: TEA.
- PARATORE, E. (1942). *La novella in Apuleio*. Messina: G. D'Anna.
- PASINI, G.F. (ed.) (1983). *Apuleio. Amore e Psiche*. Torino: Fògola.
- RAK, M. (2007). *Da Cenerentola a Cappuccetto Rosso. Breve storia illustrata della fiaba barocca*. Milano: B. Mondadori.
- RAVASI, G. (2004). *Breve storia dell'anima*. Milano: Mondadori.
- REPCI, L. (2000). *Uomini capovolti. Le piante nel pensiero dei Greci*. Bari: Laterza.
- RICCIARDI, A. (1591). *Commentaria symbolica in duos tomos distributa in quibus explicantur arcana pene infinita ad mysticam naturalem, et occultam rerum significationem attinentia*. I-II. Venezia: F. De Franceschi.
- ROMANO, G. (1987). *Introduzione a Wittkower, R. (1987). Allegoria e migrazione dei simboli*. Torino: Einaudi.
- ROMANO, V. (ed.) (1951). *Giovanni Boccaccio. Genealogie deorum gentilium libri*. I-II. Bari: Laterza.
- ROSSI, P. (2004). *Francesco Bacone. Dalla magia alla scienza*. Bologna: Il Mulino.
- SALZA, A. (1903). *Luca Contile uomo di lettere e di negozi del secolo XVI. Contributo alla storia della vita di corte e dei poligrafi del 500*. Firenze: Tip. G. Carnesecchi e figli.
- SESSA, I.B. (1501). *Lo illustro poeta Cecho dascoli, con comento*. Venetia: I.B. Sessa.
- STEADMAN, J.M. (1961). «Sin, Echidna and the Viper's Brood». *The Modern Language Review* 56, 1, p. 62-66.
- TERZI, B. (1776-1777). *Storia critica delle opinioni filosofiche di ogni secolo intorno all'anima, alla cosmologia, a Dio, e al naturale diritto*. Padova: Fratelli Conzatti.
- TYSON, E. (1698). «Carigueya, Seu Marsupiale Americanum. Or, The Anatomy of an Opossum, Dissected at Gresham-College». *Philosophical Transactions (1683-1775)* 20, p. 105-164.
- VALLI, L. (1994). *Il linguaggio segreto di Dante e dei «Fedeli d'Amore»*. Milano: Luni Editrice.
- VELÁZQUEZ, I. (1996). «Dobletes en la epigrafía funeraria latina: materiales para su estudio». *Cuadernos de filología clásica. Estudios latinos* 11, p. 78-113.
- WINKELMANN, J.J. (1766). *Versuch einer Allegorie besonders für die Kunst*. Dresden.
- Trad. Agazzi, E. (2004). *Saggio sull'allegoria specialmente per l'arte*. Bologna: Minerva.

- WITTKOWER, R. (1977). *Allegory and the Migration of Symbols with 251 Illustrations*. London: Thames and Hudson. Trad. Ciccuto, M. (1987). *Allegoria e migrazione dei simboli*. Torino: Einaudi.
- ZAMBON, F. (1974). «Gli animali simbolici dell'Acerba». *Medioevo romanzo* 1: 61-68.
- (1983). «Sulla fenice del Petrarca». *Miscellanea di studi in onore di Vittore Branca*. I. *Dal Medioevo al Petrarca*. Firenze: L.S. Olschki, p. 411-425.